

ACQUEFORTI DI AMLETO:
UNA LETTURA INCROCIATA DI *HAMLET OU LES SUITES*
DE LA PIÉTÉ FILIALE DI JULES LAFORGUE
E DI *MOUCHOIR DE NUAGES* DI TRISTAN TZARA

Silvia Riva

Maintenant, sur une immense terrasse d'Elsinore, qui va de Bâle à Cologne, qui touche aux sables de Nieuport, aux marais de la Somme, aux craies de la Champagne, aux granits d'Alsace, – l'Hamlet européen regarde des millions de spectres.

Mais il est un Hamlet intellectuel. Il médite sur la vie et la mort des vérités. Il a pour fantôme tous les objets de nos controverses; il a pour remords tous les titres de notre gloire; il est accablé sous le poids des découvertes, des connaissances, incapable de se reprendre à cette activité illimitée. Il songe à l'ennui de recommencer le passé, à la folie de vouloir innover toujours. Il chancelle entre les deux abîmes; car deux dangers ne cessent de menacer le monde: l'ordre et le désordre¹.

Così Paul Valéry nella prima lettera de *La Crise de l'esprit* del 1919, all'indomani della catastrofica uscita della Grande Guerra. L'esordio consapevole e amaro della stessa lettera è a tutti noto: "Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles"². A incarnare l'emblema della civiltà nel suo punto più alto di crisi, Valéry sceglie proprio la figura di Amleto, un Amleto pencolante fra abissi di caos e armonia che aprono a un'era di "concurrence créatrice" e all'esaurimento del "désir de tentatives extrêmes" e di "savants mélanges"³.

Gli "Amletti" presi in considerazioni in queste pagine si situano appena a monte e appena a valle di questo bilico: *Hamlet, ou les suites de la piété filiale* di Jules Laforgue (1887), esito di una *Fin de siècle* tanto oberata di parole ("Words, words, words") da aver ricoperto il cielo d'inchiostro nel tentativo di "anéantir dans les mots le «hasard» qui encombre encore la poésie de Shakespeare"⁴; *Mouchoir de nuages* di Tristan Tzara (1924), sorprendente dispositivo-

¹ Paul Valéry, *La Crise de l'esprit. Première lettre*, in *Variété, Œuvres complètes*, a cura di Jean Hytier, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", t. 1, 1957, p. 993.

² *Ivi*, p. 988.

³ *Ivi*, p. 994.

⁴ Queste parole sono di Yves Bonnefoy (*Hamlet et la couleur*, in James Hiddleston,

macchina teatrale che esibisce ingranaggi e mescola testi e tecniche, rimettendo al centro, in modo del tutto relativo e esitante, la questione della verità della parola poetica.

Nel momento della fine della fiducia nel rapporto al Tutto, si rimette in gioco la relazione fra tutto e sue parti e si comincia a prendere coscienza (anche letteraria) che ogni "parte" non è oggettiva per la sua supposta relazione al tutto "in sé", ma proprio per l'azione stessa dell'interpretazione e del suo connettersi necessario e "strutturale" alla prospettiva⁵ (sul concetto di relativismo torneremo oltre).

Le due *pièces* sovvertono così non solo i consueti canoni "teatrali" – di cui l'*Amleto* shakespeariano è, per antonomasia, incarnazione –, ma anche la definizione in generi (che sono, in fin dei conti, struttura della prospettiva): le *Moralités légendaires*, che contengono l'*Amleto* di Laforgue, sono forse novelle o "vieux canevas brodés d'âmes à la mode" (così le definisce Laforgue stesso⁶), racconti fantastici⁷, "récits en rêves"⁸, adattamenti, rivisitazioni, riscritture trasgressive e decostruenti? E *Mouchoir de nuages*, l'*Amleto* di Tzara, è forse una "tragédie ironique ou (une) farce tragique", secondo l'autodefinizione di Tzara⁹, oppure un esempio di un "théâtre des opérations" della *mise en scène*¹⁰, scatola, trappola,

Laforgue aujourd'hui, Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 176). Bonnefoy osserva quanto Laforgue prenda le distanze da quella lettura "in positivo" (ancora viva in Mallarmé, Delacroix e Lawrence), che assegna ad Amleto il compito di poter riconquistare l'Assoluto della parola, poiché, se egli sembra "fou au dehors", continua ad avere comunque gli occhi rivolti verso l'interno, su un'immagine di sé "qu'il y garde intacte" (Stéphane Mallarmé, *Hamlet*, in *Crayonné au théâtre, Œuvres complètes*, a cura di Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", t. 2, 2003, p. 169). Baudelaire, che ha parlato ben poco di Amleto se non in "La Béatrice", ne fa, al contrario, il testimone e il demistificatore del carattere illusorio, se non menzognero, di tutta la tradizione poetica occidentale che va dal neo-platonismo al Romanticismo compreso.

⁵ Cf. Carlo Sini, *Da parte a parte. Apologia del relativo*, Pisa, Edizioni ETS, 2008, p. 27.

⁶ Jules Laforgue, *Lettres à un ami (1880-1886)*, a cura di Georges Jean-Aubry, Paris, Mercure de France, 1941, p. 188. È Pascal Pia, nella *Préface* alle *Moralités légendaires* (Paris, Gallimard, "Folio", 1977, p. 7) a ricordare l'etichetta di "novella" attribuita dallo stesso Laforgue ai suoi scritti.

⁷ "Récit fabuleux": è questa la definizione offerta da Anne-Marie Perrin-Naffakh in *L'objet métonymique dans les "Moralités légendaires" de Laforgue*, in *Écritures de l'objet*, a cura di Roger Navarri, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, "Modernités 9", 1997, p. 85.

⁸ Così si potrebbero anche definire, prendendo a prestito il titolo di un'opera epinima di Yves Bonnefoy, uscita presso il Mercure de France nel 1987.

⁹ Tristan Tzara, *Le secret de "Mouchoir de nuages"*, "Intégral" 2 (Bucarest), 1^{er} avril 1925, p. 7. Citato in Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, a cura di Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975, t. 1 (1912-1924), p. 689.

¹⁰ Cf. Jacqueline Bernard, *"Mouchoir de nuages" de Tristan Tzara: un théâtre des*

luogo di disintegrazione del tragico e della sua riattualizzazione attraverso il comico – grazie, anche, al motivetto della *Violettera*¹¹ che fa da bordone a un quadro dell'azione?

In ogni caso, attraverso il Teatro è, in entrambi i testi, in gioco la Letteratura nella sua ambizione di saper cogliere la realtà.

Fiori di carta e demoni della realtà: *Hamlet, ou les suites de la piété filiale* di Jules Laforgue

A lungo considerato, con gran torto, un “simbolista minore”, Jules Laforgue, che nasce nel 1860 e muore nel 1887, è noto per aver portato la forma parodica ai suoi massimi livelli di riuscita estetica.

Non tutti i critici sono concordi nel classificare Laforgue all'interno del movimento decadente: se alcuni lo considerano un tipico esponente del *mal de siècle* francese (e per questo lo assimilano a Mallarmé), altri, al contrario, giudicano Laforgue come qualcuno che, pur essendo cronologicamente figlio della decadenza, ne prende nettamente le distanze, inaugurando il periodo della modernità¹². Fra questi, come è noto, T.S. Eliot.

Certa è, comunque, la fascinazione, da parte di Laforgue, per la figura di Amleto: dall'esame complessivo dell'opera laforguiana, l'eroe shakespeariano risulta essere citato in esergo a moltissime composizioni poetiche¹³, è protagonista dell'opera in prosa *À propos de Hamlet*¹⁴ – resoconto letterariamente rimaneggiato di un viaggio effettivamente compiuto sulla “terrasse d'Elsinore” da parte di Laforgue nel 1885¹⁵; infine, inaugura proprio le *Moralités légendaires* con l'omonima novella, dandone, fin da subito, la tonalità da “laboratoire

opérations, in *Impossibles théâtres. XIX^e-XX^e siècles*, a cura di Bernadette Bost e Jean-François Louette, Chambéry, Éditions Comp'Act, “L'acte même”, 2005, pp. 175-185.

¹¹ Tristan Tzara, *Mouchoir de nuances*, in *Œuvres complètes*, a cura di Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975, t. 1, p. 331. Il tema, lo ricordo, sarà poi usato da Charlie Chaplin in *City Lights* (1931).

¹² Su questo dibattito vedasi l'articolo di Jean Pierrot, *Laforgue, décadent?*, in *Laforgue aujourd'hui*, cit., pp. 25-49.

¹³ Per un loro elenco rinvio a John E. Jackson, *Souvent dans l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*, Paris, Librairie José Corti, 2001, p. 191, nota 1. Vedasi anche le *Notes et Variantes* a *Moralités légendaires*, in *Œuvres complètes*, a cura di Maryke de Courten, Jean-Louis Debauve, Pierre-Olivier Walzer, Paris, L'Âge d'homme, t. 2, 1995, pp. 507-509.

¹⁴ “Le Symboliste”, I^{ère} année, vol. 7-14 Octobre 1884. Jules Laforgue, *À propos de Hamlet*, in *Œuvres complètes*, t. 2, cit., pp. 497-499.

¹⁵ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. 2, cit., p. 812, nota 1.

d'aqua-fortiste irrémédiablement rongé de sales oisivetés"¹⁶. Laforgue gli dedica anche una poesia¹⁷.

Prima di concentrarci sull'analisi dell'*Amleto* delle *Moralités Légendaires*, pubblicate nel 1887, e prima di entrare nel vivo di questa lettura, è tuttavia necessaria una breve osservazione relativa alle fonti cui Laforgue ha attinto. Da un loro primo esame, emerge, innanzitutto, il dato della conoscenza approfondita dell'intertexto shakespeariano da parte dell'autore francese. Laforgue lesse, infatti, l'*Amleto* nella traduzione di François Victor Hugo, uscita nel 1859, nella cui introduzione quest'ultimo fa risalire le origini della tragedia alle *Cronache* di Saxo Grammaticus (XII secolo) e a François de Belleforest (XVI secolo)¹⁸. È utile sottolineare questo riferimento perché in Laforgue troviamo due personaggi, Geruta e Fengo, estranei all'*Amleto* shakespeariano, ma presenti in Saxo Grammaticus. Non è il caso dilungarsi oltre sulle fonti shakespeariane in Laforgue; è, tuttavia, importante sottolineare quanti personaggi, tratti non soltanto da quest'opera, ma da altre del repertorio di Shakespeare, siano presenti in questa *Moralité*. Si citi soltanto, a titolo d'esempio, il nome di Kate, l'attrice che reciterà, per volere di Amleto, la commedia nella commedia che costituisce la "trappola" per gli spettatori, e che è personaggio di *La Bisbetica domata*, nonché compagna di... William (l'attore che impersonerà Claudio/Fengo). Pertanto, ogni variazione, da parte di Laforgue, del modello shakespeariano di Amleto è, nella *Moralité*, senz'altro cosciente, informandoci di quanto quest'opera prenda le misure (al fine di dissacrarla, ma in modo, come vedremo, assai ambiguo) dall'intera drammaturgia del Teatro classico.

La prima dissacrazione sta nel titolo completo della trasposizione di Laforgue. *Hamlet, ou les suites de la piété filiale* richiama qualità morali del tutto assenti nell'opera di arrivo. Nessuna *pietas*, infatti, né nei confronti del padre (subito presentato, in un commento dello stesso Amleto a un ritratto del sovrano appeso sulle pareti del marcescente castello di Elsinore, come un vecchio debosciato dall'aria "faunesque"¹⁹), né per chi è (o sarà scoperto sia stato, o avrebbe potuto essere) parte del lignaggio: in primo luogo il fratello di Amleto, Yorick, buffone di corte, con il teschio del quale, alla fine del racconto, il principe si

¹⁶ Jules Laforgue, *Hamlet, ou les suites de la piété filiale*, in *Œuvres complètes*, t. 2, cit., p. 380.

¹⁷ « Excuse macabre », "La Guêpe", 17 luglio 1879; *Œuvres complètes*, a cura di Maryke de Courten, Jean-Louis Debaue, Pierre-Olivier Walzer, Paris, L'Âge d'homme, t. 1, 1986, p. 222).

¹⁸ André Lorant, *Laforgue's Hamlet*, in *Shakespeare and France*, a cura di Holger Klein e Jean-Marie Maguin, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1995, p. 106.

¹⁹ Jules Laforgue, *Hamlet, ou les suites de la piété filiale*, in *Œuvres complètes*, t. 2, cit., p. 382.

mette a giocherellare, accostandolo all'orecchio, come fosse vuota conchiglia, e in cui, al posto de "la grande rumeur de l'océan", percepisce "une rumeur vaguement immortelle"²⁰; poi la promessa Ofelia, già morta all'inizio dell'azione in Laforgue, per nulla rimpianta perché già Amleto ne vedeva il morboso attaccamento e la "borghese" propensione alla convenienza e al "confort"²¹. La consistenza di tutti i personaggi è, infatti, esclusivamente resa attraverso la coscienza monologante del solo Amleto: la sua parola invade tutta la tragedia e nulla accade senza che egli non ne sia regista, narratore e, contemporaneamente, interprete. La metanarratività è qui portata all'estrema tensione.

Il secondo aspetto che distanzia l'opera di Shakespeare dall'adattamento di Laforgue è che, in quest'ultimo, l'elemento sovranaturale è totalmente espunto²². È noto, invece, quanto l'intera tragedia shakespeariana si fondi sulla rivelazione, anch'essa ambigua, dello spettro del sovrano Amleto al principe Amleto (l'omonimia non è che un ulteriore tratto della filiazione, e le implicazioni psicanalitiche di questa sovrapposizione di identità sono più che chiare).

Un altro elemento discordante risiede nel fatto che i versi aggiunti da quest'ultimo nella *pièce* *The Murder of Gonzago*, che gli attori dovranno recitare davanti al presunto usurpatore e alla regina, costituiscono, in Shakespeare, niente più che un astuto stratagemma per scoprire la verità del parricidio. L'Amleto di Laforgue (così come Laforgue stesso) espunge il copione di partenza con matita rossa e blu²³ e compone un testo del tutto nuovo (Amleto è qui, esplicitamente e innanzitutto, Poeta), di cui, quel che più conta, è l'effetto che le parole avranno non tanto su Claudio/Fengo, ma sul pubblico e sul lettore²⁴. Lettore che è incarnato, in primo luogo, dalla zingaresca – doppio della madre naturale – attrice Kate (che si commuove per la bellezza di quanto legge, mentre si prepara a recitare), ma anche dai lettori contemporanei a Laforgue e da noi, lettori di oggi,

²⁰ *Ivi*, p. 391.

²¹ *Ivi*, p. 381.

²² Questo elemento è sottolineato da Anne Holmes in *Hamlet de Shakespeare au risque de Laforgue*, "Vortex" (Revue en ligne sur le site de l'Association des amis de Jules Laforgue) 2, 2000, p. 1.

²³ "Maintenant, vous voyez, tout ce que j'ai marqué au crayon rouge-sang-de-bœuf, devra être lancé et souligné; et tout ce qui est compris dans une accolade au crayon bleu, vous pouvez le supprimer comme trop épisodique, bien qu'au fond... enfin, par exemple, tous ces couplets-ci [...]" (Jules Laforgue, *Hamlet, ou les suites de la piété filiale*, in *Œuvres complètes*, t. 2, cit., p. 384).

²⁴ La prima cosa che Amleto fa entrando "in scena", ossia voltando le spalle alla finestra da cui osservava lo sfacelo di Elsinore, e muovendosi verso chi lo guarda (anche se con gli occhi di lettore), è "feuilleter deux cahiers minces" e citare la montagne Sainte-Geneviève di Parigi, facendo implicito riferimento alla sua celebre biblioteca pubblica (*Ivi*, p. 382).

primi e ultimi usurpatori del senso del tragico ("Alors, tu crois que, devant un public de capitale et aux lumières, l'effet serait renversant?"²⁵).

Erede di Schopenhauer, Taine (il cui determinismo Laforgue ben conosceva per averne seguito i corsi a Parigi) e Nietzsche, chi scrive (e chi legge), in questo volgare di XIX secolo, sa raccontare (o ascoltare) prosaicamente la *storia* del mito, ne sa essere il più raffinato filologo interprete, ma, proprio per questo, il mito è diventato materia e materiale, subito a disposizione per essere manipolato a piacere. La sua trasmissione è, ormai, semplice rappresentazione²⁶: *All world's a stage* diventa, qui, non soltanto una constatazione socio-psicologica, ma soprattutto strutturale.

Se l'Amleto di Laforgue non agisce, non è allora per eccesso di sensibilità, non è perché egli costituisce il tipo del "*seigneur latent qui ne peut devenir*, juvénile ombre de tous, ainsi *tenant du mythe*"²⁷ (occhieggia al mitico, ma mito non è più). Il suo dramma non è affatto solitario e la posa romantica è già, in se stessa, una parodia: l'interesse di Laforgue per le teorie di von Hartmann sulla dialettica "libertà/determinismo"²⁸ lo spingono a questa lucida e, al tempo stesso, ambigua linea di monologo interiore, che si situa sotto il segno di un'epigrafe che recita: "C'est plus fort que moi"²⁹. Parole che Laforgue riprende in *À propos de Hamlet*, aggiungendo, tuttavia, che è più forte di lui prendere Amleto... "en gaité"³⁰.

È stato acutamente osservato che in *Hamlet, ou les suites de la piété filiale* «l'Impératif Climatérique» remplace «l'Impératif Catégorique» de Kant, «la race, le milieu, le moment» s'érigent derrière l'action comme forces dominantes³¹.

²⁵ *Ivi*, p. 396.

²⁶ *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819) è il titolo dell'opera di Schopenhauer in cui, come noto, la parte principale è dedicata proprio alla tragedia.

²⁷ Stéphane Mallarmé, *Hamlet*, in *Crayonné au théâtre, Œuvres complètes*, t. 2, cit., p. 167. Primo corsivo dell'Autore, secondo mio.

²⁸ Karl Robert Eduard von Hartmann, *Die Philosophie des Unbewussten*, Berlino, 1869. Sui rapporti del filosofo con Laforgue vedasi James A. Hiddleston, *Laforgue and Hartmann*, in AA.VV., *Congrès de l'Association internationale de littérature comparée*, New York, Garland, 1985, pp. 66-72.

²⁹ Jules Laforgue, *Hamlet, ou les suites de la piété filiale*, in *Œuvres complètes*, t. 2, cit., p. 379.

³⁰ Jules Laforgue, *À propos de Hamlet*, in *Œuvres complètes*, t. 2, cit., p. 498: "À Paris, Altesse, vous le savez, il y a pour votre légende spéciale: Paul Bourget qui la cultive et l'aggrave, avec assez de correction cependant pour s'arrêter (feignant de se cabrer) devant le nihilisme; il y eut Arthur Rimbaud qui en est mort, après une série d'accès d'agonie dont on a recueilli les merveilleux délires; il y a moi qui vous prends en gaité, Altesse, à la Yorick, «un garçon de beaucoup d'enjouement, d'une très excellente imagination», qui vous prends en gaité parce que c'est plus fort que moi."

³¹ Anne Holmes, *Hamlet de Shakespeare au risque de Laforgue*, cit., p. 2.

L'autossoluzione (perché... “è più forte di me”) è pertanto dietro l'angolo, così come la conseguente libertà di compiere qualsiasi azione, per quanto crudele essa possa essere, sotto l'impulso dell'estro e dell'istinto. È nella *storia*, di nuovo, personale e psicologica dell'individuo, che le conseguenze (“les suites” del sottotitolo) ricadono su tutte le figure dell'opera, Amleto compreso.

Parossistico è l'episodio della crudeltà perpetrata su un canarino in gabbia (e su altri animali innocenti), che, come più volte è stato ricordato dalla critica, non può non rievocare il massacro contenuto in uno dei *Trois contes* di Flaubert, quello dedicato a *Saint Julien l'Hospitalier*³², di cui il testo di Laforgue sembra essere ennesima predazione.

Eccone un campione:

Avant même de voir cette cage, Hamlet se rue dessus, l'ouvre, y cueille un tiède canari qui s'endormait, lui tord le cou entre le pouce et l'index, et toujours sifflotant plus allegro, le lance au fond de la chambre, à la tête (mais ceci par hasard) d'une petite fille qui est là, faisant du crochet, profitant du dernier filet de jour, et qui s'arrête, les yeux ronds et les mains jointes, devant ce foudroyant forfait!

Hamlet s'enfuit sans se retourner. Et soudain il revient, va à cette fenêtre et entre dans cette chambre. Le petite fille est toujours là, les mains jointes. Il se jette à ses pieds.

– Oh ! pardon, pardon! Je ne l'ai pas fait exprès! Ordonne-moi toutes les expiations. Mais je suis si bon! J'ai un cœur d'or comme on n'en fait plus³³.

Perché questa insistenza di crudeltà? Forse perché soltanto dinnanzi alla morte il ruolo si rivela come tale. La “gaîté” è accantonata per un istante (non di più) e la realtà è, finalmente, *toccata con mano*. È una necessità interiore, una necessità di *verità*.

Da una parte, certo, il sadismo ha un valore di sostituzione, intendendo questo termine nella sua accezione psicanalitica: come è stato osservato, gli animali e la malcapitata fanciulla subiscono la sorte che Amleto è incapace di infliggere all'usurpatore (che non è certo il solo Claudio, né Fengo). Pertanto, il massacro è “le succédané d'une grandeur héroïque à la hauteur de laquelle le héros ne parvient pas à se hisser”³⁴. Rimanendo sempre in ambito psicoanalitico, si può anche pensare che questa carneficina selvaggia tragga spunto dall'impulso sadico di Amleto nei confronti di Ofelia, rea di essere donna e, per questo, presa di

³² Ivi, p. 2; John E. Jackson, *Souvent dans l'être obscur...*, cit., pp. 201-202.

³³ Jules Laforgue, *Hamlet, ou les suites de la piété filiale*, in *Œuvres complètes*, t. 2, cit., p. 386.

³⁴ John E. Jackson, *Souvent dans l'être obscur...*, cit., p. 202.

mira al posto di una madre (che, sapremo soltanto alla fine della *pièce*, non è affatto madre naturale di Amleto) edipicamente desiderata, che si sottrae anche dopo la morte del padre, questa volta sì, naturale (e libertino).

Ofelia è quindi capro espiatorio delle nevrosi dovute a un peccato d'incesto che, in realtà, non avrebbe avuto ragione di essere vissuto come tale: è per colpa di una "mère prostituée" (e, quando lo afferma, Amleto non sa ancora quanto ci sia del vero in questa frase, se la si pensa riferita alla zingara) che l'Ideale della Donna gli è stato sporcato³⁵. L'equivoco, ancora una volta, s'insinua nel regno di Danimarca ed è sempre più difficile *stringere la realtà*, se non nei momenti di puro sadismo. In un passaggio successivo, in cui Amleto fa strage gratuita di cacciagione non commestibile (rospi, rane e altri animali umidi e striscianti), esclama: "Ah! c'était LE DÉMON DE LA RÉALITÉ! L'allégresse de constater que la Justice n'est qu'un mot, que tout est permis – et pour cause, nom de Dieu! – contre les êtres bornés et muets."³⁶, dove la parola "demone" non può non ricordare Fëdor Dostoevskij e la sua massima "Tutto è permesso"³⁷. Dio è diventato veramente soltanto un nome.

Ofelia, alla cui immagine è dedicata la copertina della prima edizione illustrata delle *Moralités légendaires*³⁸, rimane comunque il motore dell'ultima, fatale azione di Amleto. Inspiegabilmente (visto che stava lasciando Elsinore in allegria con Kate, alla volta di Parigi, vagheggiando un radioso avvenire come scrittore teatrale di successo), Amleto ferma la carrozza per cogliere un fiore ... di carta, da deporre sulla tomba del padre. Almeno, è quanto il principe sceso dal cocchio fa intendere a Kate:

Je reviens à l'instant; le temps de cueillir une fleur, une simple fleur en papier, qui nous servira de signet quand nous relirons mon drame et que nous serons forcés de l'interrompre dans des baisers³⁹.

³⁵ Jules Laforgue, *Hamlet, ou les suites de la piété filiale*, in *Œuvres complètes*, t. 2, cit., p. 382: "J'oubliai peu à peu qu'il s'agissait [...] de ma mère prostituée (vision qui m'a saccagé la Femme et m'a poussé à faire mourir de honte et de détérioration la céleste Ophélie!)"

³⁶ *Ivi*, p. 387. Maiuscolo dell'Autore.

³⁷ Su questo punto vedasi André Lorant, *Laforgue's Hamlet*, cit., p. 108.

³⁸ Laforgue muore, all'età di 27 anni, nel 1887, senza aver potuto correggere le ultime bozze del libro. L'edizione del 1897-98 (pubblicata a Londra, per i tipi del Mercure de France e di Hacon and Ricketts in due volumi in-8), è illustrata da Lucien Pissarro (figlio dell'impressionista Camille) con decori floreali, che ricordano quelli di William Morris, su fondo verde. Ofelia raccoglie fiori sul bordo di uno stagno, camminando serena, con la folta chioma raccolta da un fiore, in mezzo alle alte erbe.

³⁹ Jules Laforgue, *Hamlet, ou les suites de la piété filiale*, in *Œuvres complètes*, t. 2, cit., p. 399.

Di fatto, Amleto va dritto verso la tomba di Ofelia, e lì, “bras croisés, il attend”⁴⁰. Poco dopo arriva Laerte, che, per vendicare padre e sorella, lo afferra con una mano alla gola e, con l'altra, gli pianta un coltello nel cuore.

Anche la morte di Amleto non riesce a non essere teatralmente ironica: “Ah! Ah! *qualis... artifex... pereo!* Et rend son âme hamletique à la nature inamovible”⁴¹. Le parole attribuite a Nerone morente, ormai usurate dalla consuetudine di chi, un po' per schermirsi, un po' per cercare un complimento, mette l'accento su ciò che avrebbe potuto creare se soltanto il tempo glielo avesse consentito, sono messe in bocca ad un Amleto qui sì latente, sempre più caricatura di un artista che scrive (o fantastica di scrivere) al posto di vivere.

È questa l'ultima è ben più importante differenza tra l'Amleto di Shakespeare e quello di Laforgue: il secondo è un Amleto scrittore, un Amleto artista. Personaggi, tempo, spazio, azioni – ovvero, tutti gli ingredienti della tessitura narrativa – indicano che la preoccupazione dell'Amleto di Laforgue è innanzitutto di riflessione metaletteraria. Per questo il suo ritratto si costruisce all'insegna del doppio: è al tempo stesso un ruolo, codificato e stranoto, e colui che gioca a recitare questo ruolo; è un testo, quello di Shakespeare, e la figura nata da questo testo e che torna per interpretarlo.

Anche il tempo dell'azione risente di questa doppiezza: se Amleto è infatti un contemporaneo di Shakespeare – ed è dichiarato in modo persino troppo inequivocabile, nel momento in cui leggiamo “C'est aujourd'hui le 14 juillet 1601”⁴², Amleto è certamente un contemporaneo di Laforgue, perché incontra, sulla via che lo conduce al cimitero, “des troupes de prolétaires, vieux, femmes et enfants, revenant des bagnes capitalistes quotidiens, voûtés sous leur sordide destinée”⁴³.

Dietro l'evidente effetto comico si ripropone il tema di fondo del nostro Amleto: in che modo un modello tragico può essere ancora d'attualità dopo la caduta dell'antico regime, la presa della Bastiglia, appunto, e l'avvento dell'industrializzazione⁴⁴?

Lo può forse essere in virtù della forza decostruente della parodia, che smantella uno ad uno i *loci* del mito e, con esso, anche gli elementi della sua narrazione.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ivi*, p. 380.

⁴³ *Ivi*, p. 388.

⁴⁴ È quanto si chiede John E. Jackson in *Souvent dans l'être obscur*, cit., p. 194 sq.

La dimensione del mito (che, nella tradizione occidentale, trova la casa della sua rappresentazione letteraria più nobile nel teatro) si degrada fino a diventare narrativa, novella. Così, se dei personaggi e del tempo si è detto, lo spazio, il castello di Elsinore, è un luogo fradicio, putrido, che ben si presta a essere “le miroir de l'infortuné prince Hamlet”⁴⁵ e laboratorio di acqueforti in bianco e nero.

L'azione, infine, si riduce alla scrittura come “finalità indipendente”: le peripezie di Amleto sono “fictions d'un beau sujet”⁴⁶ e bric-à-brac di stereotipi letterari:

Mon sentiment premier était de me remettre l'horrible, horrible, horrible événement, pour m'exalter la piété filiale, me rendre la chose dans toute l'irrécusabilité du verbe artiste, faire crier son dernier cri au sang de mon père, me réchauffer le plat de la vengeance!⁴⁷

È qui in gioco – e l'ironia, la “gaîté”, non riesce ad attenuare la serietà del proposito – tutta la questione del rapporto fra letteratura e realtà. Come toccare con mano la realtà? come riannodare un legame fra queste “parole parole parole” e una realtà non più garantita da una forza trascendente?

La relativizzazione del modello, la sua ripresa “in tono minore” attraverso la parodia (di fatto già cominciata con Baudelaire, quando, in «Béatrice», evoca “une ombre de Hamlet imitant sa posture”) denuncia che l'ispirazione poetica, scorporata dalla realtà, ha raggiunto un livello di saturazione che paralizza il suo potere d'inventiva.

Così, giusto cent'anni dopo, al volgere del XX secolo, Yves Bonnefoy giungerà persino a fare dell'Amleto di Laforgue “le signe le plus spécifique, le plus intime, de l'incapacité moderne à être poète”⁴⁸.

Chiavi e trappole: *Mouchoir de nuages* di Tristan Tzara

Rappresentato nel 1924, *Mouchoir de nuages* si situa in una fase dell'itinerario intellettuale di Tristan Tzara in cui le prime, estreme prese di posizione dadaiste si stanno spegnendo. Nell'aprile del 1923, in un'intervista a Roger Vitrac, Tzara aveva confidato: “Ce qui m'intéresse, c'est la poésie”⁴⁹. Nella *pièce*, peral-

⁴⁵ Jules Laforgue, *Hamlet, ou les suites de la piété filiale*, in *Œuvres complètes*, t. 2, cit., p. 380.

⁴⁶ *Ivi*, p. 382.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Yves Bonnefoy, *Hamlet et la couleur*, cit., p. 183.

⁴⁹ *Tristan Tzara va cultiver ses vices*, in “Journal du Peuple”, 14 avril 1923.

tro fatta su commissione⁵⁰, non ci sono più provocazioni e aggressioni dirette nei confronti del pubblico, anche se l'*humour* e la sorpresa continuano a costituire la tonalità costruttiva dell'opera.

I tratti caratteristici del teatro dadaista sono comunque ancora ben presenti (anche se talvolta sembrano essi stessi oggetto di canzonatura). Si tratta della coerenza dell'azione, continuamente messa in discussione, e dell'*imbrication* dei meccanismi di comunicazione: la scatola in cui si recita il "teatro nel teatro", la ripresa dell'*Amleto* shakespiriano e, come vedremo, di lacerti dell'omonimo intertesto laforguiano, contiene attori che recitano, attori che commentano (assumendo la funzione e di coro e di pubblico), attori che si rifanno il trucco, dispositivi scenici, luci, registi e *équipe* tecnica. Il consueto tentativo di "far varcare la soglia oltre la quale si crea una corrente reciproca tra palcoscenico e platea"⁵¹ qui non c'è: o meglio, il pubblico non è direttamente interpellato (o provocato) ad intervenire nella "trappola" della scatola scenica; il pubblico è (solo?) rappresentato, quindi sdoppiato. E lo è con le prime quattro lettere dell'alfabeto (dalla A alla E, come le lettere combinatorie delle rime⁵²), mentre gli attori portano sulla scena il nome che hanno nella loro vita reale⁵³.

Louis Aragon, nella raccolta di saggi intitolata *Les collages* e pubblicata a Parigi nel 1965⁵⁴, sostiene di considerare *Mouchoir de nuages* "après *Ubu Roi* et les *Mamelles de Tirésias* la plus remarquable image dramatique de l'art moderne"⁵⁵ e si indigna del fatto che nessuno abbia mai pensato ad una riedizione

⁵⁰ "*Mouchoir de nuages* est une commande directe d'Étienne de Beaumont par l'intermédiaire de Nancy Cunard, la future et fatale égérie d'Aragon. C'est Jean Cocteau, maître d'œuvre des «Soirées» qui prit l'initiative de faire appel à Tristan Tzara. Lequel se fit beaucoup prier car Dada et ses provocations étaient déjà du passé, sa rupture avec les Surréalistes presque consommée et il était en pleine interrogation sur son devenir artistique" (Jacqueline Bertrand, "*Mouchoir de nuages*" de Tristan Tzara: un théâtre des opérations, cit., p. 175).

⁵¹ Gian Renzo Morteo e Ippolito Simonia, *Teatro Dada*, Torino, Einaudi, 1969, p. 8.

⁵² Jacqueline Bertrand, "*Mouchoir de nuages*" de Tristan Tzara: un théâtre des opérations, cit., p. 180.

⁵³ Queste lettere mi fanno ricordare la poesia di Laforgue "Sur une défunte", ove è possibile ritrovare un *avatar* di Ofelia: "[...] Si elle avait rencontré seulement / A, B, C ou D, au lieu de Moi, / Elle les eût aimés uniquement! / Je les vois, je les vois... / Attendez ! je la vois, / Avec les nobles A, B, C ou D. / Elle était née pour chacun d'eux. / C'est lui, Lui, quel qu'il soit, / Elle le reflète; / D'un air parfait, elle secoue la tête / Et dit que rien, rien ne peut lui déraciner / Cette étonnante destinée. [...]". (Jules Laforgue, *Derniers vers*, in *Œuvres complètes*, t. 2, cit., pp. 332-333).

⁵⁴ Presso la casa editrice parigina Hermann. Il volume è stato ristampato per gli stessi tipi nel 1980, nella collezione "Savoir".

⁵⁵ Aragon, "Petite note sur les collages chez Tristan Tzara et ce qui s'en suit", in *Les collages*, Paris, Hermann, "Savoir", 1980, p. 152.

(che, in realtà, è poi stata fatta, ma senza riprodurre le fondamentali acqueforti di Juan Gris, inserite, invece, in quella del 1924) e a una nuova rappresentazione della stessa (ricordo che la prima, ma a tutt'oggi unica rappresentazione, ebbe luogo il 17 maggio 1924 al Théâtre de la Cigale).

Uno sguardo alla struttura della rappresentazione. Questa "tragedia ironica o farsa tragica" in 15 atti corti e inframmezzata da 15 commenti apre, innanzitutto, nuove prospettive sul concetto di spazio teatrale: la scena in cui gli attori recitano è, come si è accennato, una sorta di scatola chiusa da cui i commedianti escono soltanto per cambiarsi d'abito o per chiacchierare, assumendo, in quei momenti, funzione di coro. Qui tutto, ovvero racconto e commento del racconto stesso, avviene di fronte al pubblico. Gli attori, una volta in scena, sono come in una "souricière" (la trappola per topi di shakesperiana memoria) – immagine sulla quale torneremo oltre. Quando gli attori non recitano sono obbligati ad occupare lo spazio e il loro tempo come possono: vestendosi, truccandosi, commentando. La scenografia, semplicissima, ma estremamente innovatrice per l'epoca (sapientemente illuminata da Loïe Fuller), è di tipo dichiaratamente cinematografico⁵⁶: su un grande pannello, posto in fondo alla scatola, sono proiettate le diverse riproduzioni fotografiche, specie di cartoline postali, che illustrano, di volta in volta, i luoghi in cui si sta svolgendo l'azione – secondo un procedimento che si affermerà più tardi nella tecnica usata per gli spot pubblicitari. Inoltre, il pubblico, contraddistinto sul copione dalle lettere alfabetiche, diventa, come si è detto, coro, incarnando il "subconscio del dramma": in altre parole, oltre ad esprimersi con una serie di riflessioni sul tema stesso della tragedia e sulla funzione del teatro, si esibisce in scenette comiche, volte a dissacrare l'azione principale sino a che, nel finale, l'azione del coro e quella principale arrivano a essere (quasi) disgiunte.

Un'altra tecnica utilizzata da Tzara in quest'opera di fine corsa Dada, se non proprio post-dadaista è, come si è detto, quella del *collage*, di cui si ha un esempio nel celebre Atto XII tratto dall'*Amleto* shakespeariano, inserito nel bel mezzo della *pièce* e sul quale si tornerà poi.

In breve, la "trama", tutt'altro che lineare, di *Mouchoir de nuages*: Andrée, trascurata dal marito (detto il Banchiere), ammira l'opera del Poeta (è proprio questo il nome del personaggio). Gli scrive una lettera, s'incontrano e improvvisamente lei se ne innamora. Il Banchiere si ravvede dal suo disinteresse per i valori familiari dopo aver perso tutti i suoi averi al casinò. Il Poeta, che durante un viaggio esotico in un'isola scopre di provare a sua volta un sentimento per An-

⁵⁶ "L'action [...] tient du roman-feuilleton et du cinéma", afferma lo stesso Tzara nella già citata intervista *Le secret de "Mouchoir de nuages"*, apparsa in Romania ("Intégral", cit., p. 7).

drée, ucciderà il Banchiere (non è rivelato in modo esplicito perché è offerta un'altra possibile lettura dell'assassinio: si lascia infatti intendere che si sia trattato di un agguato di... Apaches metropolitani di fronte al cartello "Attention travaux"⁵⁷) e questo accade dopo che il trio composto dal Poeta e dai coniugi, ha assistito alla rappresentazione di *Amleto* all'Opéra di Parigi (Atto XII). Questo atto è un vero e proprio "raccourci" delle battute, lasciate intatte, tratte dall'opera di Shakespeare (sempre nella versione francese di François Victor Hugo). C'è poi un salto temporale di vent'anni ("*Vingt ans après*", si legge nella didascalia, accanto a "Une bibliothèque" – e come, allora, non pensare a una strizzatina d'occhio a Dumas padre, ma anche a Laforgue?⁵⁸). Ritroviamo la donna con i figli (del Banchiere) che discutono su come siano andate veramente le cose per quanto riguarda l'omicidio; nella scena successiva, che è l'ultima, vediamo il Poeta in una soffitta, solitario, che riceve dalla portinaia (che, nell'*Amleto* visto all'Opéra, aveva recitato il ruolo di Ofelia) una lettera di cui non si rivelerà né il mittente, né il contenuto e forse non sarà nemmeno mai aperta. Dopo aver commentato ironicamente che Ofelia non avrebbe potuto trovare asilo più adatto se non nel tepore di una portineria, il Poeta pronuncia l'ultima battuta della *pièce*:

Et que la noble fête à laquelle s'exerça l'esprit pendant les doux combats de la rime et de l'amour, prenne ce soir une fin aussi inédite que peu recommandable aux spectateurs par un éclat tragique et dont les conséquences, à jamais, frapperont les nuages de coups hardis de sabre et de paroles de sang.

(*Il se tue et tombe. Obscurité complète*)⁵⁹.

Il poeta ascende quindi al cielo, sullo schermo posto sul fondo della scatola scenica.

Il destino di Amleto è tutto contenuto nella didascalia – e l'aspetto didascalico è fondamentale in quest'opera (così come lo sarà sempre di più nella dramaturgia novecentesca). Oltre che alla didascalia, la conclusione è, tuttavia, affidata anche ai commentatori, che escono dalla scatola e, in un *crescendo* assordante, come in una chiamata alle grida della Borsa, pronunciano le cifre delle quotazioni dell'anima del poeta. Un commentatore, che aveva assunto precedentemente il ruolo dell'Amico del Poeta, spiega:

⁵⁷ Il richiamo all'esperienza dadaista è evidente.

⁵⁸ Lo ricorda anche Jacqueline Bernard in "*Mouchoir de nuages*" de Tristan Tzara: *un théâtre des opérations*, cit., p. 179.

⁵⁹ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, cit., t. 1, p. 351.

– Ils font monter aux enchères son âme dans le Ciel. Ils l'achètent par des chiffres au nuage de l'oubli. Ils font monter sur l'échelle des chiffres l'appréciation de son âme. (*Il jette le voile sur le Poète*). Chacun son goût. (*Le Poète monte avec le voile dans le ciel*)⁶⁰.

Il realismo dello spazio, e anche del tempo, si trova continuamente messo in discussione anche in *Mouchoir de nuages*. Le scene si susseguono velocemente, giocando su un costante andirivieni fra esterno e interno. L'opera, lo si è detto, è costituita da 15 atti e ognuno è ambientato in un luogo diverso: nell'ordine, un salotto di una casa borghese, Venezia, una stazione ferroviaria, Montecarlo, un giardino, il mare, un *boudoir*, un'isola, una foresta, il ristorante, l'avenue de l'Opéra a Parigi, i bastioni di Elsinore, una strada, una biblioteca (di nuovo!) e una mansarda. Come si trattasse di un film – alle cui tecniche, come si è detto, Tzara fa aperto riferimento in un commento alla *pièce* – lo spazio prende senso dal montaggio dei piccoli quadri rappresentati. Anche il tempo è frammentato e anch'esso utilizza espedienti di cui il cinema già faceva largo uso: flash-back (grazie al velario che si chiude per un istante per introdurre analepsi o prolessi), ellissi, acronie.

Paradossalmente, ciò che appare risultare l'elemento più vero e reale, in tutta questa successione di immagini, scene, spostamenti e dialoghi disparati, spesso interrotti e talvolta mai cominciati, è proprio l'opera nell'opera, la *mise en abyme* costituita dall'*Amleto* shakespeariano.

Ancora una volta, infatti, il dispositivo letterario funziona all'insegna del doppio e del predominio della scrittura.

Quale miglior intertesto, allora, se non l'*Amleto* di Shakespeare, che, d'altronde, oltre ad essere notissimo a qualsiasi pubblico e ad essere opera teatrale per eccellenza, è anche proprio una macchina di gioco e di grafia?

Come è stato più volte sottolineato dalla critica, nell'*Amleto* di Shakespeare ovunque sono presenti tracce di scrittura (lettere, messaggi, libricini). L'effetto di scrittura più enorme è il più insensato: quando lo spettro del padre appare e rivela l'omicidio che Amleto supponeva già, il principe reagisce estraendo dalla tasca un taccuino per prendere appunti, per annotare⁶¹. Ma annotare cosa? Semplicemente per aggrapparsi a un segno, per diventare traccia esso stesso, per ancorarsi al ricordo in modo saldo, fissato una volta per sempre nero su bianco. Come se la scrittura "salvasse" – e non può non venire in mente il rimando al più banale e corrente uso linguistico, che ormai tutti facciamo senza nemmeno rendercene conto, quando affermiamo, o pensiamo, di "salvare il file": archiviando il

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ William Shakespeare, *Hamlet*, Atto I, scena 5.

documento liberiamo memoria per altro. Ecco che allora l'Amleto di Laforgue non può essere dimenticato: così leggero (la "gaîté") nel passare da un pensiero ad un altro, da un'azione ad un'altra, da un testo ad un altro, e così serio nel cercare, al tempo stesso, di stringere spasmodicamente la realtà, fino a farle male. Allo stesso modo, in Tzara, lo scopo del raggiungimento di una "poesia viva" – che è il fine del Poeta e, come vedremo, chiave della *pièce* – è proprio quello di vivere la realtà e non di leggerla (o scriverla). Come è detto in una battuta di Andrée rivolta al figlio: "Je vous avoue que je n'ai pas compris grand'chose à ce qu'il écrivait... Il écrivait d'ailleurs beaucoup moins qu'il ne pensait, il voulait vivre sa poésie"⁶².

Louis Aragon che, lo si è ricordato, ha sostenuto che *Mouchoir de nuages* è la più notevole immagine drammatica dell'arte moderna, ci ricorda che se in un pittore il ricorso al *collage* è il riconoscimento da parte della pittura dell'inimitabile e punto di partenza "d'une organisation de la peinture à partir de ce que le peintre renonce à imiter"⁶³, il *collage* letterario che, secondo Aragon, Tzara mette in atto proprio in *Mouchoir de nuages*, ha lo scopo di porre al di fuori dell'artista la creazione poetica, riconoscendone l'inimitabilità e abdicando davanti ad un'oscurità, la Poesia, alla quale egli riconosce di non poter giungere attraverso la scrittura ordinaria⁶⁴.

E che la "poesia" dell'*Amleto* Shakespeariano costituisca un apice per Tzara è testimoniato anche dal fatto che i suoi primi tentativi lirici, scritti in Romania quando Tristan era ancora adolescente, in gran parte portano come titolo e hanno come oggetto proprio Amleto⁶⁵.

Nell'atto XI di *Mouchoir de nuages*, in un commento, si legge:

C (*s'avance*).– Voilà. Je vais vous expliquer: on joue Hamlet. On joue Hamlet. Cette représentation est une souricière et une surprise. C'est le poète qui est et qui joue Hamlet. Vous me demanderez pourquoi; mais cela est le mystère du drame. Le public intelligent trouvera la clef le lendemain⁶⁶.

⁶² Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, cit., t. 1, p. 347.

⁶³ Aragon, "Collages dans le roman et dans le film" (1965), in *Les collages*, cit., p. 119.

⁶⁴ Aragon, "Petite note sur les collages chez Tristan Tzara et ce qui s'en suit", cit., p. 151.

⁶⁵ Si tratta dei "Fragments d'ébauche", pubblicati sulla rivista "Simboul" alla vigilia della Grande Guerra, e riprodotti da Henri Béhar nelle *Œuvres complètes* del 1973. Cf. anche Corinne Contini-Flicker, "*Mouchoir de nuages* (1924) de Tzara, collage de *Hamlet*: une réécriture Dada", in *Poétiques de la discoursivité de 1870 à nos jours*, a cura di Isabelle Chol, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaises Pascal, 2004, p. 284 sq. e nota 4.

⁶⁶ Trista Tzara, *Œuvres complètes*, cit., t. 1, p. 340. Questa battuta è seguita da un'altra, dissacratoria, che sembra persino parodia del Dadaismo stesso e dei suoi metodi

Il problema della “chiave di lettura” è posto più di un volta nella *pièce*.

Nell'atto XII, ambientato sui bastioni di Elsinore e tratto, passo a passo, dall'intertesto shakespeariano, Tzara sceglie tre scene e le mette insieme, come fossero concretamente mozzate e incollate. Si tratta del secondo Amleto. Sono le battute nelle quali Ofelia racconta a Polonio come il principe l'abbia spaventata. La scena è tagliata prima che il padre dica a sua figlia “Vieni con me”. Tzara riprende subito con la scena che ha luogo nel castello, quando il re e la sua corte si sono allontanati all'arrivo di Amleto. Una frase di Polonio, quella che segue la celebre battuta “Words, words, words”, è abbreviata, come se il regista/autore moderno trovasse tutto ciò troppo... verboso. Altre quattro battute sono tagliate e si riprende poi con l'uscita di Polonio, che è precipitata. Amleto pronuncia bene la frase che sottolinea questa uscita di scena, ma, immediatamente, attacca con la citazione del grande monologo che in Shakespeare ha luogo dopo l'uscita dei commedianti. Poi si passa alla scena X di Shakespeare, in cui Polonio comunica ad Amleto che la regina desidererebbe parlargli. Seguono le famose considerazioni relative al cammello e alla balena, che hanno la forma delle *nuvole*. Sono forse le nuvole del titolo? Anche se sappiamo che quest'ultimo è stato trovato usando la tecnica del *cadavre exquis*⁶⁷, nulla vieta di pensare che vi possa essere un riferimento al passo shakespeariano in cui, a ben vedere, si ribadisce non solo che nulla è come appare, ma che sono le parole a dare forma alle cose.

L'*Amleto* mozzato di Tzara conclude con la battuta: “Maintenant je pourrais boire du sang chaud et faire des actions si amères que le jour frémirait à les regarder”⁶⁸, la frase il cui senso Laforgue e lo stesso Tzara (con l'omicidio gratuito del Banchiere) hanno così tanto amplificato.

Finisce l'atto XII e uno dei commentatori prende la parola e spiega al pubblico del perché del *collage*: “Que voulait-il? Il voulait que l'hameçon de son mensonge prenne ainsi la carpe de la vérité. Il a amené au théâtre le Banquier et sa femme pour les attraper dans la souricière. La souricière est Hamlet”⁶⁹: il Banchiere (perfetto inverso speculare delle “orde di proletari” laforguiani) diventa

compositivi. La battuta si conclude, peraltro, con la citazione del “violon d'Ingrs”, la celebre fotografia di Man Ray, che è, all'ennesima potenza, immagine di gioco, gratuità, passatempo, dissacrazione dell'Ideale femminile.

⁶⁷ Faccio riferimento alla celebre tecnica compositiva surrealista. Henri Béhar ci racconta, infatti, che il titolo “a son origine dans une conversation au *Bœuf sur le Toit* entre Tzara et Nancy Cunard: l'un des mots était de Tzara, l'autre de son interlocutrice” (“Mouchoir de Nuages”, in *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1967, p. 170).

⁶⁸ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, cit., t. 1, p. 344.

⁶⁹ *Ibid.*

così l'usurpatore dell'amore fantasma che il poeta provava per la donna (o meglio, ancora una volta, per l'illusione di coincidenza fra parola e cosa). Amleto è quindi il fantasma che recita Amleto davanti alla coppia per catturarli nella trappola ("la trappola è Amleto"). Allo stesso tempo, però, poco oltre ci viene detto che il poeta si inganna, perché il Banchiere è lo sposo legale di Andrée. Solo nell'atto seguente scopriremo che l'omicida è proprio il Poeta, che uccide il Banchiere.

Personaggi che fino a questo momento avevano solo l'aspetto di ruoli (poco più che lettere alfabetiche), improvvisamente, grazie a questa "abbreviazione", a questo "riassunto" o *collage* dell'Amleto di Shakespeare (Aragon direbbe *digest*) acquisiscono profondità. E questa è la seconda accezione della metafora della trappola: quella in cui è lo spettatore stesso ad essere catturato.

Si può concludere, quindi, ancora una volta, che la novità di questa opera, che si discosta da quelle precedenti di Tzara, stia nella riabilitazione della letterarietà, anzi, della Letteratura: della Poesia e del Poeta, del quale, tuttavia, così come in Laforgue, si mette in luce – benché attraverso l'*humour* – la disperazione di fronte al coglimento della realtà⁷⁰.

L'apparato iconografico che accompagna *Mouchoir de nuages* ne è ulteriore prova (e chiave di interpretazione).

Uno sguardo alle acqueforti presenti nella copia numero 0 consultabile alla Réserve della Biblioteca Nazionale di Francia. Prima, però, una considerazione a margine: che, fra tutte quelle che aveva a disposizione, Juan Gris⁷¹ abbia scelto proprio la stessa tecnica calcografica citata nell'Amleto di Laforgue per illustrare *Mouchoir de nuages*, ci sembra, quanto meno, una felice coincidenza. La copertina, che illustra una sorta di *vanitas* cubista (con chitarra, bottiglia, vaso di frutta e spartito) è seguita da otto tavole inserite nello scritto. La prima, in testa all'Atto I, illustra un uomo seduto su una poltrona sullo sfondo di quello che sembra essere, alle sue spalle, un sipario di teatro o le tende di un salotto bor-

⁷⁰ È stato osservato che un ulteriore intertesto di *Mouchoir de nuage*, a livello di trama narrativa, potrebbe essere costituito, in primo luogo, dal *Chatterton* di Alfred de Vigny (1835), dove John Bell sarebbe il Banchiere e Kitty Bell, innamorata del poeta, la moglie dello stesso Banchiere (Jacqueline Bernard, "*Mouchoir de nuages*" de Tristan Tzara: un théâtre des opérations, cit., p. 179); in secondo luogo, può esserci un riferimento a *Là-bas* di Huysmans (Henri Béhar, "Mouchoir de Nuages", in *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, cit., p. 164). Questa ipotesi mi parrebbe poter essere corroborata dalla battuta dell'Atto X (p. 334), in cui il Banchiere esclama: "Ah! comme j'aurais voulu être là-bas."

⁷¹ Nato José Victoriano Gonzalez (1887-1927), lo spagnolo Juan Gris fu uno dei maggiori interpreti del Cubismo e scenografo e costumista di eccezione per i Balletti russi, per i quali cominciò a collaborare negli anni Venti.

ghese; ha in mano un libro aperto e ne sta leggendo con attenzione le righe sulle pagine che anche noi possiamo vedere. La seconda immagine è una piccola natura morta stilizzata, posta all'inizio dell'Atto III. Nel V, un'immagine a pagina intera rappresenta una donna elegante, anch'essa seduta in poltrona, sullo sfondo di piante ornamentali o palme; nella mano destra tiene un ventaglio, che ricade chiuso sul grembo, mentre la mano sinistra pende vuota. Sopra l'Atto VIII un paesaggio di vele e montagne; nel X, di nuovo a pagina intera, un uomo (il Poeta?), con lo sguardo perso in lontananza, fuma la pipa con le mani in tasca, sul ponte di una nave. L'Atto XI ripresenta una donna in poltrona con le braccia molli distese lungo i braccioli; dietro a lei una grande apertura (non una vera finestra, ma una larga feritoia che dà su uno spazio bianco). Alla fine dell'Atto-*collage* (il XII) un uomo seduto, leggermente proteso verso sinistra perché appoggia la mano non si sa se su un muretto o sulla panca di un ponte di una nave. Alle sue spalle, di nuovo un paesaggio d'acqua e montagne; sfila una vela, il sole tramonta; lui è rivolto nella nostra direzione e ha gli occhi tanto stilizzati da poter sembrare chiusi. Da ultimo, alla fine dell'atto che chiude la *pièce*, una piccola acquaforte, che occupa un terzo della pagina, mostra un tavolo, su cui sono appoggiati, in una prospettiva cubista, la pipa, il capitello (o la colonna recisa) che compariva anche nella natura morta, la parola RIDEAU (sipario) e il libro aperto. Segue un colophon molto "artistico", in cui la tipografia delle informazioni e dei debiti testuali è disposta a formare una sorta di trapezio rovesciato, alla sinistra e alla destra del quale Tristan Tzara e Juan Gris hanno apposto le loro firme.

Se in *Mouchoir de nuages* non è mai questione di libri, perché l'unico scritto che compare è la lettera – alfabetica o missiva (invito a prendere le cose alla... lettera?)⁷² –, nelle acqueforti che la accompagnano ve ne sono ben due, aperti. Se ci si attiene al dettato del copione, si può concludere che l'uomo seduto sia un'ulteriore *mise en abyme* del lettore, certo; ma il libro aperto è *mise en abyme* anche del testo, non tanto dell'*Amleto* di Shakespeare (e/o di ogni suo possibile adattamento, laforguiano compreso) che invece, lo si è detto, è paradossalmente l'unico *effet de réel* cui lo spettatore può saldamente aggrapparsi: il libro assente dall'opera è l'opera stessa, che rimane aperta, mischiata a tante altre cose della vita di tutti i giorni, lì, sul un tavolo, a disposizione di tutti, perché se ne facciano ulteriori letture.

A questo proposito, è interessante rileggere le considerazioni di Aragon sulla tecnica del *collage* in *Mouchoir de nuages*:

⁷² Si tratta della missiva che la donna invia al Poeta, che viene letta proprio nell'incipit della *pièce*, e quella che lui riceve appena prima di togliersi la vita. Si noti, ancora una volta, il totale capovolgimento dei ruoli e delle funzioni tradizionali.

Coscienti o incoscienti, ces démarches sont propres à notre siècle et la question n'est pas de la valeur comparée de *Hamlet* et de *Juliette de mon cœur*: je n'en parle que pour ébaucher [...] le tableau de ce monde ouvert vers 1910 avec l'invention des collages, qui sans doute a ses précédents dans l'alchimie ancienne de l'art, tableau qui ne saurait être complet si on n'y laissait point place à des nouvelles conjectures [...] de l'esprit, comme par exemple le *pop-art*, [...] et qui, peut-être, [...] ne fait que révéler une fois de plus le désespoir du peintre devant la réalité. [...] L'histoire des collages sans doute n'est pas celle du réalisme: mais *l'histoire du réalisme ne pourra demain s'écrire sans celle des collages*⁷³.

Come per Laforgue, potremmo dire che, anche qui, presso uno degli scrittori a torto considerato fra i meno attenti al coglimento del senso della realtà – Gide, è noto, giudicava lo spirito Dada pura insignificanza sonora – si constata un'impossibilità (Aragon parla addirittura di "disperazione") davanti alla restituzione della realtà o, il che è lo stesso per Tzara, davanti alla possibilità di creare una "poesia viva".

Ecco allora, nell'atto XIII di *Mouchoir de nuages*, appena prima che il Banchiere sia assassinato, la chiave, la spiegazione della *pièce* intera (e non solo della *souricière* costituita dal cammeo shakespeariano). La soluzione per uscire dalla confusione, dagli abissi di verità e inganno è nel commento del coro, che recita:

Au prix du mirage de l'île, le poète a racheté le fantôme du premier amour d'Andrée pour lui.

Il est donc lui-même le fantôme et veut se venger. L'usurpateur est le Banquier. Mais comme il n'est que fantôme (car il aimait Andrée sous forme de mirage dans l'île) il ne peut rien faire et laisse la charge à Hamlet. N'ayant pas le temps de chercher et aussi par "économie, économie, économie", le fantôme se confond avec Hamlet. Le Poète est donc à la fois le fantôme et Hamlet et joue les deux rôles. C'est la seule explication qu'on puisse donner à l'hameçon mensonge [...] ⁷⁴.

Il fallimento del poeta, che alla fine dell'atto XV si uccide, è allora anche il fallimento della competizione che qui si instaura tra la scrittura della tragedia di Shakespeare e la scrittura del dramma di Tristan Tzara. Fra l'atto XIII, quello dell'omicidio, e il XIV passa del tempo, venti anni, lo si è detto. Questo tempo che scorre (e al tempo che se ne va è dedicata una breve poesia dissacratoria all'in-

⁷³ Aragon, "Petite note sur les collages chez Tristan Tzara et ce qui s'en suit", cit., p. 157. Corsivo mio.

⁷⁴ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, cit., t. 1, p. 345.

terno della *pièce*⁷⁵) non è solo quello del *plot*, ma è anche il tempo della storia letteraria. Si legge nel commento dell'atto XIV: il tempo passa

goutte par goutte / coule coule / remplit les poches de la raison / que le tailleur de Dieu laissa sans fond (quelle négligence) / avec les gouttes d'or, l'argent du temps / et nous met devant le problème d'ordre général que nous connaissons / la course infatigable du sang à la chasse l'animal infatigable chassé par le sang la chasse au sang de l'animal infini qui passe. Voilà ce que nous pouvons souffler à la face des voiles déployées du temps parcourant *les mers inexprimables* sur le bateau à voiles déployées et durables comme l'eau et le temps qui passe sur le bateau à voiles déployées parcourant les eaux *inexprimables*⁷⁶.

Di fronte all'*inesprimibilità* dei mari solcati dalle vele spiegate del tempo, al Poeta di Tzara così come all'Amleto di Laforgue, che ascolta il rumore vagamente immortale dell'oceano nel teschio del suo doppio, dopo aver giocato la carta dell'appropriazione di pezzi del più sacro e consumato eroe letterario, resta solo la scelta della sparizione, volontaria o provocata, in ogni caso "messa in scena".

Così, con la decostruzione, forse anch'essa crudele, dell'*Amleto* shakespeariano, Laforgue e Tzara, il primo grazie alla parodia, il secondo attraverso il *collage*, sono interpreti del tempo della scrittura di cui siamo ancora figli. È una scrittura contaminata dall'attualità da rotocalco (lo testimoniano il castello di Elsinore, in rovina appena prima di essere ristrutturato e diventare "parco a tema", e il ricorso alle arti ancora considerate "triviali" in quell'epoca, il cinema e la canzonetta). È una scrittura sperimentale nel costante accostamento di sacro e profano (soprattutto nei registri in Laforgue, che osa un "...ta sœur"⁷⁷ da camerata a tre battute dalla morte di Amleto); è una scrittura inquieta nel riflettere sui suoi dispositivi, su ciò che può e che, nonostante tutto, ancora deve ai suoi prestiti, sempre più ampi: alla *doxa* ("à la manière du colonial"⁷⁸, si legge nell'Atto VIII di Tzara), alla letteratura di genere ("à la manière" di Capitano Fracassa, nell'Atto X, in cui, fra l'altro, è questione di caccia e nel cui attacco c'è chi ha visto un rimando parodico al raciniano "récit de Thérémène"⁷⁹) e al nostro Laforgue, di cui,

⁷⁵ *Ivi*, p. 348.

⁷⁶ *Ivi*, pp. 348-349. Corsivo mio.

⁷⁷ Jules Laforgue, *Hamlet, ou les suites de le piété filiale*, in *Œuvres complètes*, t. 2, cit., p. 399.

⁷⁸ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, cit., t. 1, p. 327.

⁷⁹ Jacqueline Bernard, "*Mouchoir de nuages*" de Tristan Tzara: un théâtre des opérations, cit., p. 181.

sempre nell'Atto X di *Mouchoir de nuages* si riprende, su modo ancora minore che nell'ipotesi, il tema del fiore⁸⁰.

In un'epoca in cui, come osserva Valéry nello scritto da cui si è partiti, si comincia a intuire che non si diano più "vérités", il rapporto menzogna e realtà è perciò, soprattutto in letteratura, più che mai urgentemente tematizzato. Ecco allora perché la scelta del palinsesto di Amleto e del passaggio del teatro nel teatro; ecco perché la ricerca di una parola poetica che non sia solo "forme [...] mondaine de la folie"⁸¹.

Nella sua lettura di *Hamlet, ou les suites de la piété filiale*, il critico Yves Bonnefoy suggerisce che l'operazione di astrazione compiuta da Laforgue si risolve nel ricordarci, al negativo, che "il y a un monde"⁸² (che, da bianco e nero, nelle *Complaintes* diventerà a colori); Tzara aggiunge che questo mondo, per un letterato, non è disgiunto dal gioco e dalla constatazione della sua relatività⁸³: "Mettez-vous à sa place, il a besoin de prendre la poésie pour une réalité et la réalité pour un mirage"⁸⁴.

In ogni caso, occorre corrodere, come in un'acquaforte, la lastra matrice per ricavarne nuove immagini. In altre parole, è necessario ripercorrere il filo di una memoria, per non perdersi e andare sempre avanti:

C.– OÙ sont-ils, maintenant, le poète et celle qui découvrit comme une note claire de chanson sur le bord de la route? Ils sont en train d'égrener les histoires de leurs vies, comme un chapelet de cailloux qu'ils laissent tomber sur la route pour la retrouver à leur retour.

B.– Mais alors il fera nuit et ils ne pourront plus retrouver le chemin qu'ils avaient indiqué au moyen de cailloux sur la route, car le lendemain les cailloux ressembleront aux autres et tout rentrera de nouveaux dans la confusion d'où chaque jour nous essayons de sortir.

C.– Tu as raison, on ne peut jamais retourner sur le chemin de la mémoire. À bicyclette ou en auto on retourne au point de départ, mais sur un autre trajet que celui que la mémoire a parcouru. Ce chemin s'enfonce dans la terre lourde dont est pétri le pain quotidien du cerveau.

B.– Nous sommes tous parsemés de cailloux⁸⁵.

⁸⁰ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, cit., t. 1, pp. 335-336.

⁸¹ *Ivi*, p. 348.

⁸² Yves Bonnefoy, *Hamlet et la couleur*, cit., p. 179.

⁸³ Tristan Tzara, *Le secret de "Mouchoir de nuages"*, cit., p. 7: "[Cette pièce] est une œuvre poétique; elle met en scène la relativité des choses, des sentiments et des événements".

⁸⁴ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, cit., t. 1, p. 332. Corsivo dell'Autore. La battuta è del commentatore A.

⁸⁵ *Ivi*, p. 309.